

Melanie Fröhlich (Université de Fribourg-en-Brisgau)

Topographies juives de la ville dans la littérature francophone

The present article examines the semantical depth of urban landscapes described by Jewish novelists in the twentieth and twenty-first centuries. Considered within the specific context of Jewish history and culture, these literary topographies have forged a complex poetics of space, where the notion of space is not to be thought as a fixed entity based on territorial identity, but rather to be associated with the idea of fluidity and nomadism. Far from merely reflecting the traditional, negatively connoted *topos* of the isolated homeless wanderer, the imagined urban environment can be read as an open space of movements, in which different modes of social interaction, forms of memories and knowledge overlap and intersect.

"Il n'y a pas de réel, il n'y a que de l'imaginaire. C'est pourquoi l'art est précieux : il invente le réel et alimente les imaginaires, les sort de ces pétrifications qui sont prises pour le réel"
(Chamoiseau 2012, 249–250).

1 Introduction

Pour le théoricien de la culture et anthropologue argentin Néstor García Canclini, toute réflexion scientifique sur la ville implique une démarche spécifique à une discipline. Ainsi, le regard du sociologue se distingue à maints égards de celui de l'historien ou encore de celui du théoricien de la communication : "Cada uno registra lo que puede, construye una visión distinta y, por lo tanto, parcial" (García Canclini 1990, 16).¹ La littérature, ou plutôt le savoir de l'écrivain sur la ville véhiculé par la littérature, constitue un cas de figure à part. Si nous comprenons avec Ottmar Ette le savoir de la littérature comme une forme de savoir expérimentale, non spécialisée en une forme de savoir spécifique (Ette 2012, VI), toute œuvre littéraire nous confronte à des images de la ville hautement hybrides, revêtant les topographies les plus complexes – images où le regard de l'individu se mêle aux modèles de perception collectifs, culturellement préconçus, tout en ramenant à la surface urbaine des bribes de souvenir et d'imagination. L'espace ne naît qu'à partir des mouvements qui s'y produisent : c'est là une vérité fondamentale que le détour par l'étymologie, avant même toute théorisation, nous permet d'apprendre.² Aussi importe-t-il de dire que le terme 'topographie' figurant dans l'intitulé de la présente étude n'est pas le fruit de l'arbitraire. Il s'agit au contraire de souligner par ce choix terminologique la dynamique créatrice inhérente au suffixe '-graphie', qui, selon son origine grecque, signifie l'art d'écrire

¹ Nous devons la découverte de Canclini à : Ette (2001, 411–412).

² Dérivés du latin *spatium*, désignant à l'origine un terrain de course, le substantif français 'espace' et le verbe allemand *spazieren* renvoient tous les deux à l'idée du libre mouvement (cf. Dünne, Günzel 2006, 10).

l'espace, qu'il soit géographique ou littéraire, réel ou imaginé.³ Considéré sous cet angle et conformément à une perception de la littérature telle que nous venons de l'esquisser, le rapport qu'entretient la littérature avec la vie ne saurait se cantonner aux techniques de représentation d'une simple mimesis, mais exige un travail d'exégèse infiniment plus complexe, ayant pour cible nos vécus. Autrement dit, et vu du côté du lecteur : pas de lecture sans décodage herméneutique de la vie.⁴ Mais passons outre ces réflexions générales sur la fonction vitale – dans le plein sens du mot – de la littérature pour nous interroger sur ce que la notion de topographie signifie pour l'écriture de l'espace. Il n'est probablement de trésor plus riche que la littérature juive pour illustrer à quel point les itinéraires nés de l'écriture s'étendent au-delà de la sphère individuelle pour se mêler à l'histoire collective d'un peuple que l'historien Jacques Le Goff surnomma non sans raison "le peuple de la mémoire par excellence" (Le Goff 1988, 78). Il convient d'ajouter à cette épithète celle du "mouvement par excellence", adéquate, nous semble-t-il, pour désigner un peuple dans l'histoire duquel s'inscrit l'empreinte d'un départ initial lourd de conséquences – Abraham suivant l'appel de Dieu en quittant sa terre natale –, suivi d'un deuxième mouvement non moins crucial, l'Exode menant les Hébreux du Sinaï à la Terre promise : "[...] l'exil fut comme le premier accès d'être, il a précédé la possession, et celle-ci fut toujours problématique" (Sibony 1992, 142). Ce ne fut qu'après, une fois le cycle d'exils et de persécutions mis en mouvement, que cette mise en valeur originelle attribuée à l'idée nomade bascula en son triste contraire, engendrant le *topos* aussi néfaste que légendaire du Juif errant – image négative qui ne cessa de maculer les esprits et les littératures. Bien que l'histoire du peuple juif se réclame ainsi d'une alliance non territoriale que seule la nouvelle foi en un Dieu métaphysique permit de tisser (cf. Assmann 1992, 201), il n'en reste pas moins que la mémoire juive – comme toute mémoire, d'ailleurs – a besoin de bornes spatiales afin de pouvoir s'orienter dans le temps et de s'épanouir,⁵ et aussi pour prendre en charge cette dimension sociale que Maurice Halbwachs lui conféra. Car la mémoire collective telle qu'il la conçut prend appui sur l'espace qu'elle forge à son tour, les deux entités formant un duo indissociable.⁶ Avec les travaux réalisés ultérieurement par Pierre Nora sur les *lieux de mémoire* (Nora 1984) et par Jan Assmann sur les fonctionnalisations culturelles de la mémoire (Assmann 1988), le paramètre clé défini par Halbwachs – la structuration sociale et spatiale des souvenirs – continua à s'imposer dans le discours scientifique sur le rôle et l'organisation de la mémoire collective. Pour qui veut comprendre les mécanismes de cet engrenage spatio-temporel en dehors de toute approche théorique, les paysages urbains décrits dans la littérature juive ouvrent des perspectives précieuses, faisant découvrir au lecteur attentif des

³ C'est en ce sens que Jörg Dünne considère toute topographie littéraire comme une constitution médiale de l'espace (cf. Dünne 2008, 5–26).

⁴ Rappelons-nous dans ce contexte la célèbre maxime de Jean-Paul Sartre, mettant à disposition la prémisse pour un tel travail de réflexion et anticipant en ceci un des principes phare des penseurs de l'esthétique de la réception, celui du dialogue entre lecteur et texte : "La lecture est création dirigée" (Sartre 1964, 52).

⁵ Dans sa célèbre *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard plaide pour le stockage spatial des souvenirs, jugé plus efficace qu'un stockage purement temporel (cf. Bachelard 1978, 28).

⁶ "[...] le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. Alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes spatiaux, et le lieu occupé par lui n'est que la réunion de tous les termes" (Halbwachs 1968, 133).

architectures hétéroclites faites de couches de mémoires successives, stockées en un seul lieu.

Arrêtons-nous un instant sur un décor urbain décrit par le romancier Amos Oz, destiné non seulement à élucider de façon imagée nos propos, mais aussi à nous servir de prélude narrative à l'analyse qui va suivre. Dès les premières pages de son récit autobiographique *Une histoire d'amour et de ténèbres*, relatant la vie tumultueuse d'une famille d'immigrés en Palestine, l'écrivain israélien brosse le portrait de Jérusalem – ville qui, dans les années trente du XX^e siècle, était encore placée sous mandat britannique. Ce qui retient avant tout l'intérêt du narrateur, c'est moins la ville elle-même que la façon de marcher de ses habitants :

Chez nous, à Jérusalem, on aurait dit un cortège funèbre, ou les retardataires à un concert : on tâtait d'abord prudemment le terrain du bout du soulier. Ensuite, une fois qu'on avait posé la plante du pied, on ne se hâtait pas de la déplacer : il nous avait fallu deux mille ans pour pouvoir mettre le pied à Jérusalem, on n'allait donc pas y renoncer si vite. [...] D'un autre côté, une fois le pied en l'air, mieux valait ne pas se presser de le reposer : qui sait quel nœud de vipères grouillait là-dessous, quelles intrigues maléfiques ! Pendant des milliers d'années, nous avons chèrement payé le prix de notre imprudence et nous sommes tombés aux mains de nos ennemis parce que nous avons mis le pied n'importe où. Voilà à peu près comment on marchait à Jérusalem (Oz 2004, 18).

Dans cette étude des lois de la gravité urbaines se déploie, nous semble-t-il, toute une psychologie des mouvements qui en dit long sur les parcours mouvementés de tous ces immigrés venus en Terre promise, avec, souvent pour seul bagage, l'espoir d'un avenir meilleur. Avec l'ironie qui lui est propre, le narrateur place en tête de son récit une anecdote qui initie le lecteur à l'un des champs thématiques clés de la littérature juive, à savoir celui de l'errance, de l'exil et de l'existence nomade. Il semble judicieux de retenir dans ce contexte le fait qu'un des premiers intellectuels de l'après-guerre à se préoccuper de la condition juive sous un angle valorisant fut Maurice Blanchot. En définissant l'être juif comme une catégorie philosophique, il avança une réinterprétation positive du nomadisme qui met en relief la dimension salutaire de toute prise de distance, de toute contrainte de sortie, signalée, déjà au niveau linguistique, par le préfixe 'ex-' (que l'on trouve dans 'exil', 'exode', mais aussi dans 'existence') :

N'est-ce pas plutôt que cette errance signifie un rapport nouveau avec le "vrai" ? N'est-ce pas aussi que ce mouvement nomade (où s'inscrit l'idée de partage et de séparation) s'affirme non pas comme l'éternelle privation d'un séjour, mais comme une manière authentique de résider, d'une résidence qui ne nous lie pas à la détermination d'un lieu, ni à la fixation auprès d'une réalité d'ores et déjà fondée, sûre, permanente ? Comme si l'état sédentaire était nécessairement la visée de toute conduite ! Comme si la vérité elle-même était nécessairement sédentaire ! (Blanchot 1969, 185–186)

On ne saurait donc assimiler l'errance à une condition de pure négativité, mais à un mode de vivre encourageant la connaissance. L'actualité de cette philosophie du mouvement et de "l'entre-deux-rives" (Blanchot 1969, 184) dont l'être juif serait l'archétype s'impose dès lors avec évidence. Ne précède-t-elle pas de manière perspicace aux débats philologiques de nos jours, exprimant ce même élan vers les phénomènes d'errances et de migrations – d'ailleurs si fréquents en ce XXI^e siècle – qui dépassent les hiérarchies rigides d'une pensée binaire, différen-

ciant entre un centre imaginé tout-puissant et une périphérie jugée mineure ?⁷ Ne dessine-t-elle pas les contours d'une cartographie toujours changeante, nomade et vectorielle,⁸ dans les trajectoires de laquelle l'homme d'aujourd'hui se reconnaîtrait ? Référons-nous à titre d'exemple aux écrits de l'écrivain et essayiste libanais Amin Maalouf, pour qui toute identification de l'homme en termes de territoire ou de nations est erronée, et qui lui oppose une vision de l'homme plus vaste, semblable à celle de Blanchot dont l'homme de passage "affirme le monde comme parcours" (Blanchot 1969, 186). Selon Maalouf, le propre de l'humanité est justement sa mobilité : "La sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher" (Maalouf 2004, 9).

A partir des idées de Blanchot et de leur pertinence sociale pour le devenir des sociétés modernes, il s'agira de développer notre analyse autour de deux champs de réflexion : qu'en est-il du renversement sémantique opéré par Blanchot à l'égard du Juif errant et de toute situation d'errance dans la littérature juive du XX^e et XXI^e siècle ? Comment l'idée d'un espace flottant, inhérente à la philosophie nomade que l'auteur nous expose, se traduit-elle dans les topographies juives de la ville ? On remarquera que bon nombre d'écrivains juifs – toutes générations et origines confondues – imaginent l'espace urbain comme un espace-seuil à la confluence d'une multiplicité de voix : voix du présent, voix du passé, voix imaginaires. C'est cette fluidité de l'espace qui a favorisé l'émergence d'une véritable poésie du mouvement dont il paraît pertinent d'interroger les répercussions sur les portraits littéraires de la ville. Nous partons du constat que c'est la notion de mouvement, dans son refus de toute fixité et de l'oubli du passé, qui anime les topographies juives de la ville jusqu'à en constituer la matrice esthétique centrale. Les témoignages sélectionnés, qui, dans le cadre restreint de la présente analyse, ne prétendent nullement à l'épuisement, seront rendus par Albert Cohen, Patrick Modiano et Cécile Wajsbrot.

2 Chorégraphies romanesques de la ville

2.1 "Plus de logis c'est plus logique" : le Juif errant d'Albert Cohen

Albert Cohen, écrivain suisse né à Corfou en 1895, puis réfugié à Marseille à l'âge de cinq ans pour s'établir définitivement à Genève au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qu'il vécut à Londres, connut lui-même les méandres d'une trajectoire rythmée par plusieurs départs forcés. L'ensemble de son œuvre porte l'empreinte de ces déracinements, personnifiés dans la figure du Juif errant dont on retrouve les traces indestructibles dans presque chacun de ses textes.

Cette interaction constante entre le vécu et le narré, entre le factuel et la fiction trouve son expression probablement la plus réussie dans un récit d'enfance écrit depuis l'exil londonien et publié pour la première fois en 1945 dans la revue

⁷ A titre d'exemple, citons les témoignages écrits en faveur d'une *Littérature-Monde* et réunis par Cécilia W. Francis (2013) ainsi que les analyses transculturelles rassemblées par Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (2007). Du côté germanophone, nous renvoyons au concept des "littératures sans domicile fixe" développé par Ottmar Ette (2005).

⁸ Cette terminologie du relationnel se situe au cœur de l'intérêt scientifique que le philologue allemand Ette porte aux littératures qui s'inscrivent dans un contexte migratoire.

France libre. Résumons-en brièvement l'intrigue : le jour de ses dix ans, le jeune Albert se fait traiter de sale Juif par un camelot vantant devant un public éberlué les mérites d'un détacheur universel, capable d'enlever les taches les plus persistantes. Dans le Marseille du tournant du siècle, qui croule toujours sous la vague d'antisémitisme déclenchée par l'affaire Dreyfus, nul doute sur la portée allégorique du produit vendu : il s'agit de débarrasser le monde de la souillure juive comme on se débarrasserait de taches gênantes. Chassé par le camelot de la foule des badauds, seule compagnie du petit étranger solitaire, l'enfant rejeté erre à travers les rues de Marseille, accusé du crime de l'origine. Physiquement et psychiquement épuisé, Albert interrompt son calvaire en se réfugiant dans les cabinets de la gare, "refuge de deux sous contre la méchanceté" (Cohen 1993, 1056) et seul lieu de la ville à l'abri de potentielles injures, où il rumine l'humiliation subie.

Ce n'est qu'en 1972 que Cohen se décide à rééditer ce texte sous une forme légèrement retravaillée. Ce qui, jadis, avait été sobrement baptisé *Jour de mes dix ans*, devient dorénavant *Ô vous, frères humains*. L'ouverture sémantique suggérée par ce nouveau titre nous paraît significative dans la mesure où le texte qui raconte le périple d'un enfant exclu de la société humaine se doit d'être lu comme une parabole qui transcende un destin individuel, vécu à Marseille en 1905. La preuve éclatante nous en fournit le dessinateur Luz, qui, en 2016, après avoir échappé aux attentats contre la rédaction de *Charlie Hebdo*, s'empare du livre de Cohen pour en faire une éthique en images (Luz 2016a) : un cri silencieux contre tout prélude à des actes de violence dont les mécanismes ravageurs sont, en cette deuxième décennie du nouveau millénaire, par malheur les mêmes qu'à l'aube du XX^e siècle. Insistant sur le poids de la parole artistique face aux catastrophes humaines, Luz affirme dans une interview : "Le meilleur rempart contre la noirceur et la haine est la page blanche sur laquelle l'auteur persiste à s'exprimer" (Luz 2016b). La page blanche évoquée est précisément celle sur laquelle l'autobiographe Cohen, visiblement affligé, médite pour affronter les affres douloureuses de son enfance : "Page blanche, ma consolation, mon amie intime lorsque je rentre du méchant dehors qui me saigne chaque jour sans qu'ils s'en doutent [...]" (Cohen 1993, 1041). Pour mieux comprendre l'étendue du traumatisme vécu par l'enfant juif, la scénographie spatiale qui encadre le récit propose, nous semble-t-il, des clés d'interprétation particulièrement solides. Vu avec les yeux de l'enfant, l'espace urbain se rétrécit en un dédale de rues, "fleuves nourriciers des isolées" (*ibid.*, 1087), dont le caractère hostile est éclairé par une succession de paragraphes s'enchaînant comme une longue litanie.

"Mort aux Juifs, mort aux Juifs", répétais-je, et j'allais happé par les vitrines, traînant mon cœur dans les rues de l'exil, [...] parfois m'arrêtant devant la glace d'un magasin pour y voir une compassion, parfois secouant et faisant tinter les sous dans ma poche pour me donner du courage, mais suffoquant de solitude (*ibid.*, 1091).

La marche continue de l'enfant préfigure une destinée aussi inéluctable que précaire, vouée à une mobilité non voulue ; car contrairement aux déplacements fréquents du camelot, qui parcourt les villes pour offrir sa marchandise, le petit Juif n'a pas le choix : à l'indésirable, la seule issue qui se présente sont des rues sans issues. A l'importun, tout espoir de lieu et d'enracinement est défendu d'avance. Le mouvement est le propre du Juif, son errance étant héréditaire. Telle est la

logique spatiale qui s'impose dans ce texte, telles sont les lois d'un monde dont les rues se font l'écho. Or, au cœur même de ce paysage urbain de l'arrachement, se tisse la trame d'une échappatoire, s'esquissant dans la naissance de l'écriture, qui, dans ce récit symbolique sur plus d'un plan, est stimulée par le désir de la révolte, par l'ambition d'une contre-offensive verbale. Aux insultes du camelot riposte de ce fait l'appel à la non-violence de l'écrivain, face aux parjures antisémites qui contaminent de leur haine les murs de la ville s'élèvent les paroles de l'amour de l'œuvre à écrire. En résulte un jeu de miroir inversé qui servira d'échafaudage éthique aux textes d'Albert Cohen. Dans la version définitive de 1972, c'est ce geste moral qui clôt le récit et dont l'auteur met l'accomplissement pleinement dans les mains des générations futures – un legs de poids que Luz reprendra en intégralité dans sa mise en image du livre et qui féconda de bien des manières les œuvres littéraires des auteurs à venir.

Que l'on songe par exemple à Georges Perec, Cécile Wajsbrot ou Patrick Modiano : à la deuxième génération de prendre la relève et la parole. Identifions à leur tour les stratégies spatiales qui déterminent leurs textes. Force est de constater que si les témoignages de la descendance cherchent, eux aussi, les effets d'une écriture orientée vers le mouvement, ils inscrivent cet enjeu dans le devoir de mémoire. Car sur les villes que leurs textes mettent en scène pèse un lourd passé à assumer et, par conséquent, à raconter.

2.2 Architectures de la sauvegarde : paysages urbains de Patrick Modiano

Regardons de plus près la poétique urbaine propre aux récits de Patrick Modiano, lauréat du Prix Nobel de littérature en 2014, décerné en récompense de l'art mémoriel qui parcourt l'ensemble de son œuvre. En véritable archéologue, l'auteur ramène à la surface les décombres d'une époque enfouies sous la ville moderne. Chez Modiano, l'homme et la ville subissent des destins analogues ; ils se ressemblent en ce que l'un et l'autre tentent de fuir la confrontation avec un passé souvent trop pénible à gérer dans le présent. Symptomatique de toute une génération d'écrivains nés des ravages de la guerre, une telle mémoire du refus préfère se murer dans le silence plutôt que de se manifester au grand jour.⁹ Comme la femme de Loth que Dieu changea en statue, sera puni celui qui ose se retourner sur son passé. Tel est le verdict biblique accolé à un geste que certains auteurs juifs se plaisent à ressusciter par un jeu intertextuel pour mieux en souligner le péril.¹⁰ Et pourtant : une simple évocation de lieu suffit pour raviver des souvenirs soupçonnés perdus, pour provoquer l'afflux subit d'un flot d'images mentales qui d'emblée en aspire d'autres :

Ces mots avaient fait leur chemin. Une piqûre d'insecte, d'abord très légère, et elle vous cause une douleur de plus en plus vive, et bientôt une sensation de déchirure. Le présent et

⁹ En témoigne le ton résolu émanant de l'incipit de *W ou le souvenir d'enfance*, hommage allégorique de l'orphelin de guerre Georges Perec aux parents disparus : "Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posai cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question" (Perec 1975, 13).

¹⁰ Nous pensons notamment au roman à forte inspiration autobiographique *La statue de sel* d'Albert Memmi (1953), à la poésie du même nom de Rose Ausländer (1976, 18) et à l'autobiographie *Sauve-toi, la vie t'appelle* de Boris Cyrulnik (2012, 182 et 288), où l'auteur scrute les mécanismes salvateurs d'une mémoire dite "recomposée" (*ibid.*, 17).

le passé se confondent, et cela semble naturel puisqu'ils n'étaient séparés que par une paroi de cellophane. Il suffisait d'une piqûre d'insecte pour crever la cellophane (Modiano 2014, 33).

Ainsi, les nouvelles constructions urbaines évoquées par Modiano ont-elles été érigées à l'image de celui qui se plie au refoulement, qui consent au mutisme et à l'érosion de la mémoire. Dès lors, peu étonnant que le narrateur de *L'horizon*, roman paru en 2010, ne cache pas sa prédilection pour "les nouveaux quartiers de l'Est, ces terrains neutres qui vous donnent l'illusion que vous pourriez y vivre une seconde vie" (Modiano 2010, 135), avant d'explicitier cette ressemblance entre l'homme et la ville vers la fin du livre :

Mais cette ville a mon âge. Moi aussi, j'ai essayé de construire, au cours de ces dizaines d'années, des avenues à angle droit, des façades bien rectilignes, des poteaux indicateurs pour cacher le marécage et le désordre originels, les mauvais parents, les erreurs de jeunesse. Et malgré cela, de temps en temps, je tombe sur un terrain vague qui me fait brusquement ressentir l'absence de quelqu'un, ou sur une rangée de vieux immeubles dont les façades portent les blessures de la guerre, comme un remords (Modiano 2010, 168).

Un procédé analogue s'était déjà mis en place dans *Dora Bruder*, biographie factuelle publiée en 1997. A partir d'un avis de recherche découvert dans un vieux journal daté du 31 décembre 1941, le narrateur s'obstine à retrouver les traces de la jeune disparue d'antan à qui, d'ailleurs, ne l'attache aucun lien de parenté ni de connaissance. Commence une longue série de marches dans Paris qui s'apparentent à des enquêtes placées sous le *leitmotiv* de la mémoire. De ces itinéraires se dégage peu à peu l'enjeu central du livre, consistant en la lutte contre le danger de l'oubli et de la normalisation. A l'œil attentif du promeneur, aucune parcelle du passé n'échappe, malgré les mesures de précaution prises par les aménageurs urbains, malgré leurs efforts scrupuleux de transformation et de retouche : "On avait tout anéanti pour construire une sorte de village suisse dont on ne pouvait plus mettre en doute la neutralité" (Modiano 2010, 136). Couche par couche, la surface visible de la ville est déblayée afin de faire ressurgir les ruines souterraines revendiquant elles aussi leur part du temps présent. En rétablissant le lien entre temps présent et temps passé, Modiano semble s'approcher en littérature de ce qui fut pour l'historien Fernand Braudel l'impact de l'histoire en profondeur sur celle d'aujourd'hui.¹¹ De ce télescopage temporel, la ville chez Modiano se veut le témoin. Comme si le narrateur voyait en les trottoirs et bâtiments des collaborateurs fidèles, véritables "réceptacles de la mémoire" (Jurt 2007, 100), l'aidant à sauver de l'éclipse totale les événements passés : "J'ai l'impression d'être tout seul à me souvenir de tous ces détails. Par moments, le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui" (Modiano 2010, 50–51).

2.3 Les Ulysses d'aujourd'hui : nomades urbains chez Cécile Wajsbrot

Ce que les textes de Modiano cherchent à révéler sur la logique de la longue durée, pour rester dans la terminologie braudelienne, le lecteur peut le redécouvrir de façon non moins éclatante chez Cécile Wajsbrot, romancière née en 1954 et

¹¹ "Chaque 'actualité' rassemble des mouvements d'origine, de rythme différents : le temps d'aujourd'hui date à fois d'hier, d'avant-hier, de jadis" (Braudel 1969, 56).

dont le grand-père mourut à Auschwitz. Son roman *Nation par Barbès*, paru en 2001, explore un lieu précis du microcosme parisien, et, qui plus est, emblématique de l'essor urbain que la ville connut au XIX^e siècle : le métro. Déjà le titre elliptique, *Nation par Barbès* – Barbès étant le nom d'une station de métro –, renvoie à la stratégie poursuivie par l'œuvre. Toute une nation y est vue, voire jugée à travers le prisme du métro, toile d'araignée gigantesque dont les tentacules relient les quartiers les plus éloignés les uns des autres – écart qui ne se mesure pas qu'en termes géographiques. Miroir d'une topographie sociale instable, le métro résume la quintessence d'une société victime d'une "pollution qui n'était pas seulement celle de l'ozone et des gaz d'échappement mais aussi celle des pensées qui s'exprimaient dans la rue, les cafés, les bureaux [...]" (Wajsbrot 2001, 45). Avec son tracé de lignes alternant entre passages souterrains plongés dans le noir et passages aériens baignés dans la lumière du jour, le métro rappelle ce qui, dans le langage des sociologues, est nommé un ascenseur social en panne, tellement le passage d'un monde à l'autre s'avère trompeur dans une société à deux vitesses. De ce dispositif binaire, l'immigrée bulgare Aniela, fraîchement débarquée dans la capitale française, prend douloureusement conscience :

Aniela n'arrivait pas à rassembler en une vision unique la ville du dessus et celle du dessous, c'était comme s'il y avait deux sortes de personnes, deux sortes de population, les gens d'au-dessus et les gens d'en-dessous, qui ne se croisaient jamais, qui s'ignoraient, et que, malgré les marches et les escalators, malgré les tourniquets, les guichets, les billets, il était impossible de passer d'un monde à l'autre et que les uns – à ciel ouvert – se promenaient, heureux de vivre tandis que les autres – dans les tunnels – étaient accablés, asservis. Elle entrevoyait là quelque chose d'effrayant, une vérité qu'elle n'était pas prête à formuler et qui touchait, au-delà de Paris et du choix de l'exil, au fondement de la vie (Wajsbrot 2001, 101).

Pour l'étrangère clandestinement arrivée en France, la *Ville lumière* pourtant si noble n'a prévu qu'"un strapontin dans le métro dont il fallait se lever dès qu'un peu de monde arrivait" ; son rêve d'une place "sur la banquette, dans le sens de la marche, d'où personne ne la délogerait" (Wajsbrot 2001, 162) se brise dans une société où un simple contrôle de ticket suffit pour démasquer sa condition illégale. Tout au long du récit, le métro sert de métaphore probante pour mettre en lumière les dysfonctionnements d'une société où "les sans-abri, les SDF, les clochards [...] changeaient de nom selon les époques mais pas de vie" (Wajsbrot 2001, 7). A l'omniprésence du passé, déjà très palpable dans les textes de Modiano, Wajsbrot insuffle sa propre optique, se cristallisant dans une mise en abyme où la grande Histoire se trouve insérée en miniature dans celle du métro. Impossible d'écrire le présent sans que l'Histoire ne s'y infiltre – voici en abrégé la morale d'un livre où les destins personnels débordent dans la collectivité, où tout ce qui se manifeste à l'échelle individuelle s'étend à la société. Et quand l'auteur raisonne par le biais d'un de ses personnages : "Le passé est comme la troisième dimension de la vie. Il permet de comprendre" (Wajsbrot 2001, 78), cette idée synthétise la philosophie d'un œuvre entièrement voué au devoir mémoriel. Y résonne également le message que Braudel tint à adresser à son auditoire, détenu comme lui dans un camp de guerre allemand, et qu'il choisit par la suite comme *incipit* programmatique du manuscrit en train de naître, *L'Histoire, mesure du monde* : "J'ai la prétention de vous expliquer le temps présent. Au-delà des circonstances que nous vivons, au-delà des remous qu'elles entraînent" (Braudel 1997, 16). Ce que les deux énoncés

visent, chacun à sa manière et au sein de leur discipline respective, c'est la valeur explicative du passé, d'un passé constamment mis à jour dans l'éclairage polychrome du présent. Avec ses édifices imprégnés d'Histoire, la ville constitue ce lieu privilégié à partir duquel l'esprit commence sa migration d'hier à aujourd'hui, découvrant les strates temporelles qui la composent, refaisant les trajets de ceux qui l'ont parcourue.

Si, chez Cohen, le topos de l'errance puise encore dans son origine juive avant de ne s'ouvrir vers toute l'humanité, cet ancrage culturel ne soutient qu'en filigrane l'œuvre wajsbroten, canalisant les modes de vie de l'homme du XXI^e siècle : l'errance s'y voit privée de son statut de minoritaire pour être transformée en un phénomène global, en un "mode d'être, une façon d'exister qui passait, d'époque en époque, de pays en pays [...]" (Wajsbroten 2005, 21). Ainsi, le lecteur croise des nomades modernes qui se meuvent dans un monde sans repères, devenu fluide, liquéfié comme après un déluge qui aurait dévasté la surface terrestre. C'est cette métaphore aquatique qui traverse *Totale Eclipse*, le dernier livre de l'auteur et complétant la trilogie *Haute Mer*,¹² où elle symbolise une perte totale de l'équilibre, voire un anéantissement complet de la personnalité tel que le suggère le titre. Pour la narratrice – une jeune photographe paralysée par les souvenirs pénibles d'un amour perdu –, les promenades dans Paris deviennent de véritables exercices de natation : "[...] je ne marchais pas, j'exécutais une sorte de nage verticale, écartant l'eau pour avancer" (Wajsbroten 2014, 98). Le métier de photographe, que serait-ce d'autre que le désir de fixer au moyen d'un appareil des êtres qui, dans la vie, se dérobent à toute emprise, de capter tous ceux qui, en réalité, "ne sont pas restés immobilisés à l'instant de notre histoire ?" (Wajsbroten 2014, 13). Contre le passé artificiellement figé sur support papier ou numérique s'élève le temps présent aux allures d'un fleuve dont on ne saurait deviner le cours. Sous les frappes des abandons passés et des désespoirs présents, le héros wajsbroten s'accroche néanmoins à l'avenir. Cette dialectique de fond (passé *versus* présent), qui, en même temps, pose l'acte d'un défi (l'avenir), le roman la préfigure dans une scène d'ouverture inédite où deux images urbaines se superposent. Assise dans un café parisien devant l'écran de son ordinateur, la narratrice contemple une daguerréotypie prise du Boulevard du Temple en 1838. Sur la photographie, les rues sont désertes, mais l'image est trompeuse. Vu le long temps d'exposition nécessaire à l'époque, les mouvements trop rapides des passants n'ont pas pu s'imprimer sur la plaque en cuivre : "Ce vide était une illusion – je le savais, mais je me laissais prendre à l'étrangeté d'une ville sans habitants. Paris après une catastrophe nucléaire ? L'explosion d'une centrale ? La bombe d'une guerre sans issue ? Paris après et non Paris avant" (Wajsbroten 2014, 9). En regardant la prise de vue d'une ville sans habitants – image involontairement faussée par le daguerréotype – la narratrice se livre à un jeu troublant d'inversion des temps. Ainsi, le Paris de la photographie, celui des années trente du XIX^e siècle, revêt l'aspect d'une ville fantôme de l'avenir, dépeuplée par quelque cataclysme. Et pourtant, cette

¹² Rien que le titre symbolique désigne l'importance que la romancière attribue à l'intensité de l'acte de lire : "[...] un titre métaphorique qui n'engage pas un contenu mais qui écarte la tentation de revenir au port" (Wajsbroten 2005, 174). Déjà, dans *Pour la littérature*, manifeste poétique paru en 1999, Wajsbroten s'était faite le chantre des attaches indissociables entre nos vies et la littérature, d'une littérature censée "répondre à l'appel majeur de la vie" (Wajsbroten 1999, 19).

vision décalée n'a rien d'angoissant, bien au contraire. Le creux laissé par la destruction porte déjà en lui le germe – si minuscule soit-il – du renouveau : "La photographie que je regarde comme si elle devait m'indiquer le chemin des miennes désigne le passé – et pourtant je la vois comme l'annonce de ce qui doit venir. Je travaillerai, je vivrai au futur. Jamais le passé ne me rattrapera – quant au présent, il n'existe pas" (Wajsbrot 2014, 8). Avec la plume subtile que nous lui connaissons, la romancière exploite cette prise de conscience pour faire agir un mécanisme de réparation et de guérison, nous délestant ainsi du goût amer de la défaite.

3 Conclusion

Les topographies juives de la ville dont nous venons d'étudier les principes de construction s'inscrivent dans une continuité avec un héritage littéraire particulièrement sensible à ce que Blanchot qualifia de "vérité nomade" (Blanchot 1969, 183). A la spécificité thématique dont les œuvres se réclament – l'expérience de l'exil dans toutes ses formes ainsi que le rôle majeur de la mémoire – se joint une nécessité esthétique se traduisant par la réorganisation, voire la réinvention de l'espace littéraire, structuré autour du concept de l'errance. Plus que d'une plate symétrie mimétique où les espaces narrés auraient leur équivalent dans la vie réelle (que ce soit celle du présent ou du passé), cette restructuration spatiale relève d'une appropriation toujours nouvelle que l'on pourrait considérer comme une emprise herméneutique de la littérature sur la vie. Dans la mesure où l'écriture devient le lieu d'une quête personnelle et, pour ainsi dire, d'une errance spirituelle, on aurait tort de croire que la ville serait un simple accessoire ou une toile de fond géographique. Les mouvements que l'on peut y observer se définissent par une pluridimensionnalité que seule la littérature permet de visualiser. Ainsi, à l'image de l'esprit vagabond de celui qui écrit, celle-ci annihile les frontières du lieu qu'elle délimite, rendant aussi caduque qu'illusoire la grille d'observation traditionnelle, différenciant entre le connu et l'inconnu, entre temps présent et temps passé, entre le Moi et l'Autre. Assumant le rôle d'un véritable réservoir de la mémoire et du savoir, la ville répond à un triple enjeu. Tout d'abord, sa topographie flottante sert aux auteurs de cadre sémantique à formuler une mise en garde contre le caractère réducteur et purement négatif de l'errance. Dès lors, les références récurrentes à l'errance comme catégorie universelle et ontologique deviennent le moteur d'une prise de distance critique vis-à-vis du temps présent et parfois même un moyen de connaissance. Ecrire la ville signifie *secundo* matérialiser et spatialiser l'impératif de la mémoire – commandement suprême dans la pensée juive – en lui désignant un lieu, engageant le narrateur-promeneur à un travail de réminiscence conscient dont le point de fuite est le futur, cet horizon lointain que Modiano choisit comme titre pour un de ses romans et dont nous retrouvons la même plénitude métaphorique chez son confrère Perec.¹³ Finalement, la ville nous exhorte à prendre en compte l'action de l'Histoire sur le temps

¹³ S'interrogeant sur le bien-fondé d'un retour en arrière sur les ruines de son enfance, le narrateur finit par confesser : "Mais l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnés à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens" (Perec 1975, 21).

présent dont les ruptures et secousses ne s'éclairent qu'à celui qui ose sortir des ornières de son espace actuel pour saisir le réel dans un vaste mouvement d'ensemble. Les topographies juives de la ville portent l'empreinte de cette symbiose et mise en relation des êtres, du temps et des espaces et la démultiplient *via* les sillages de l'écriture.

4 Bibliographie

Textes primaires :

Ausländer, Rose (1976), "Salzsäule", in : dies., *Noch ist Raum. Gedichte*, Duisburg, Gilles & Francke.

Chamoiseau, Patrick (2012), *L'empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard.

Cohen, Albert (1993), *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Cyrułnik, Boris (2012), *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Paris, Jacob.

Luz (2016a), *O vous, frères humains, d'après l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Futuropolis.

Maalouf, Amin (2004), *Origines*, Paris, Grasset.

Memmi, Albert (1953), *La statue de sel*, Paris, Corrêa.

Modiano, Patrick (2014), *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard.

Modiano, Patrick (2010), *L'horizon*, Paris, Gallimard.

Modiano, Patrick (1999), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard.

Oz, Amos (2004), *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis*, traduit de l'hébreu par Ruth Achlama, Frankfurt/Main, Suhrkamp.

Perec, Georges (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.

Wajsbrot, Cécile (2014), *Totale Eclipse*, Paris, Zulma.

Wajsbrot, Cécile (2005), *Mémorial*, Paris, Zulma.

Wajsbrot, Cécile (2001), *Nation par Barbès*, Cadeilhan, Zulma.

Wajsbrot, Cécile (1999), *Pour la littérature*, Cadeilhan, Zulma.

Textes secondaires :

Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, C.H. Beck.

Assmann, Jan (1988), "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", in : Assmann, Jan *et al.* (ed.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 9–19.

Bachelard, Gaston (1978), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France.

- Blanchot, Maurice (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Braudel, Fernand (1997), "L'Histoire, mesure du monde", in : de Ayala, Roselyne *et al.* (ed.), *Fernand Braudel, les ambitions de l'histoire*, vol. 2, Paris, de Fallois, 11–83.
- Braudel, Fernand (1969), *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion.
- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (2006), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Dünne, Jörg (2008), "Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?", in : Buschmann, Albrecht *et al.* (ed.), *Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den Romanischen Kulturen*, Potsdam, Universität Potsdam.
- Ette, Ottmar (2012), *Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens. Literatur – Kultur – Geschichte – Medien*, Berlin *et al.*, De Gruyter.
- Ette, Ottmar (2005), *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos.
- Ette, Ottmar (2001), *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- Francis, Cécilia W. (ed.) (2013), *Trajectoires et dérivés de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam *et al.*, Rodopi.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridadas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F., Grijalbo.
- Le Goff, Jacques (1988), *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard.
- Halbwachs, Maurice (1968), *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.
- Jurt, Joseph (2007), *La mémoire de la Shoah : Dora Bruder*, Amsterdam *et al.*, Rodolpi.
- Luz (2016b), "Creuser dans mes décombres avec la pelle d'un autre (O vous, frères humains)", in : *Diacritik*, 20 avril 2016.
- Mathis-Moser, Ursula / Mertz-Baumgartner, Birgit (ed.) (2007), *La littérature "française" contemporaine. Contact de cultures et créativité*, Tübingen, Narr.
- Nora, Pierre (1984), *Les lieux de mémoire, La république*, vol. 1., Paris, Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1964), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.
- Sibony, Daniel (1992), *Les trois monothéismes. Juifs, Chrétiens, Musulmans entre leurs sources et leurs destins*, Paris, Seuil.